

Sur quelques avatars envisageables du *katsuben* dans le cinéma japonais des années 1930

On a Few Possible Avatars of Japanese Cinema's *katsuben* in the 1930s

Jean-Michel Durafour

Volume 20, numéro 1, automne 2009

Cinéma et oralité. Le bonimenteur et ses avatars

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039266ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039266ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durafour, J.-M. (2009). Sur quelques avatars envisageables du *katsuben* dans le cinéma japonais des années 1930. *Cinémas*, 20(1), 45–65.
<https://doi.org/10.7202/039266ar>

Résumé de l'article

Le dispositif cinématographique japonais muet est dominé par un personnage singulier, le *katsuben*, ou *benshi*, le terme désignant et un individu et une fonction narrative et déictique attachés au « commentaire des films ». Le présent article y revient en détail, posant à nouveau des questions tenant à sa place complexe au croisement de l'histoire japonaise des modes de représentation et d'une certaine influence occidentale. Parmi ces questions, la plus dirimante consiste à demander si le *katsuben* a plutôt été, du fait de son inscription apparente dans une tradition artistique caractérisée par l'anti-illusionnisme, un frein au développement d'un idiome filmique, subordonnant l'image au mot, ou si sa présence, en un sens « rassurante », n'a pas pu favoriser des inventions, tant du point de vue des formes que de la conduite des récits, ayant mené à une meilleure maîtrise des moyens propres au cinéma. Ce texte prend part à ce débat à partir d'une possibilité différente. N'est-il pas envisageable, et sous quelles conditions, que le rôle du *katsuben* ait été si crucial que, malgré sa disparition effective en tant que figure avec l'arrivée du parlant, plusieurs attributs de sa fonction aient transhumé dans les films sur un mode plus idiosyncrasiquement audiovisuel ?

Sur quelques avatars envisageables du *katsuben* dans le cinéma japonais des années 1930

Jean-Michel Durafour

RÉSUMÉ

Le dispositif cinématographique japonais muet est dominé par un personnage singulier, le *katsuben*, ou *benshi*, le terme désignant et un individu et une fonction narrative et déictique attachés au « commentaire des films ». Le présent article y revient en détail, posant à nouveau des questions tenant à sa place complexe au croisement de l'histoire japonaise des modes de représentation et d'une certaine influence occidentale. Parmi ces questions, la plus dirimante consiste à demander si le *katsuben* a plutôt été, du fait de son inscription apparente dans une tradition artistique caractérisée par l'anti-illusionnisme, un frein au développement d'un idiome filmique, subordonnant l'image au mot, ou si sa présence, en un sens « rassurant », n'a pas pu favoriser des inventions, tant du point de vue des formes que de la conduite des récits, ayant mené à une meilleure maîtrise des moyens propres au cinéma. Ce texte prend part à ce débat à partir d'une possibilité différente. N'est-il pas envisageable, et sous quelles conditions, que le rôle du *katsuben* ait été si crucial que, malgré sa disparition effective en tant que figure avec l'arrivée du parlant, plusieurs attributs de sa fonction aient transhumé dans les films sur un mode plus idiosyncrasiquement audiovisuel ?

For English abstract, see end of article

En matière de cinéma parlant, la situation historique de l'industrie japonaise est particulière. Si le premier film japonais sonore date de 1931 — *Madame et mon épouse* (*Madamu to nyōbō*) de Gosho Heinosuke¹ —, la nouvelle technologie ne s'impose vraiment au pays de l'origine du soleil qu'à compter du mitan des années 1930, soit avec près d'une décennie de retard sur l'Occident. Et encore faut-il attendre 1939 pour que

l'implantation, l'usage et la maîtrise de ces techniques y soient totaux et définitifs. Jusqu'en 1935, le cinéma japonais est majoritairement muet.

Caractéristique du spectacle cinématographique japonais muet : le *benshi*, sorte de bonimenteur décrivant et expliquant les films. Le *benshi* est, *mutatis mutandis*, un orateur. Le mot japonais ne dit rien de plus, et en particulier rien de la performance, à la fois orale et scénique, spécifiquement attachée au contexte cinématographique. On préférera donc le terme plus précis, mais moins établi chez nous, de *katsuben* : mot-valise composé de *benshi* et de *katsudō shashin* (les « photographies animées »), que l'on pourrait rendre en français par « commentateur de films ». Le film était ce que l'on voyait sur l'écran *plus* ce que l'on entendait venant du *katsuben*. Voici comment Sawato Midori, *katsuben* contemporaine, définit son métier :

A person who works with the medium of silent films, sometimes as a narrator, sometimes as a voiceover for on-screen characters, and explains the characters and the story in order to better communicate the essence of a film to the audience ².

Le travail du *katsuben* consiste à voir un film (parfois une seule fois), à écrire un texte *a posteriori* à partir des images, à le répéter un certain nombre de fois pour le faire correspondre le plus possible au rythme du film et aux événements montrés à l'écran avant de le déclamer devant les spectateurs, en y ajoutant la lecture à voix haute des quelques intertitres. On sait que la corporation des *katsuben* combattit longtemps, avec l'accord initial des distributeurs, le parlant. Il arrivait ainsi que la bande-son des films fût purement et simplement « passée sous silence », pour que le *katsuben* pût continuer de commenter les films comme il l'avait toujours fait jusque-là. Dans d'autres cas, on en diminuait simplement le volume, de sorte que les spectateurs pussent toutefois l'entendre, tandis que le *katsuben* parlait par-dessus.

Les prolongements du *katsuben* au-delà du strict muet, en tant que personne physique (comme la reconversion de certains *katsuben* dans l'actorat ou le *kamishibai*), que nous qualifierons de continus, ont fait l'objet d'analyses précises (Anderson 1992, p. 290-295). Mais la fonction du *katsuben* peut se voir également

«incorporée» dans le monde fictionnel du film, déconnectée de sa personne physique (extra-filmique), notamment sous les espèces de la voix *over* très présente dans le cinéma japonais parlant (le dessin animé) ou du rôle interprétatif dévolu à un ou des personnages secondaires, ainsi qu'on peut le voir dans *La forteresse cachée* (*Kakushi toride no san akunin*, 1958) de Kurosawa Akira ou *Le mont Fuji et la lance ensanglantée* (*Chiyaori Fuji*, 1955) d'Uchida Tomu. Après être revenu, dans un premier temps, sur la situation historique du *katsuben* ainsi que sur les débats ayant trait à sa *figure*, nous nous intéresserons spécifiquement, avec l'arrivée du parlant, avec la prise de conscience de ce que cette technologie allait en effet changer radicalement (qui précéda de quatre ou cinq ans la réalisation massive des films sonores), à un troisième type de déplacement du *katsuben*, particulièrement dans quelques longs métrages d'Ozu Yasujiro : ce qui nous apparaît comme des migrations *discontinues* (désincarnées) de la *fonction* du *katsuben* trouvant désormais refuge, au prix de quelques inflexions, moins survivance que transhumance, *dans les films*, par des stratégies originales d'images et de sons.

*

Partons de quelques caricatures ou illustrations de presse d'époque montrant l'organisation du dispositif du spectacle cinématographique japonais muet, depuis la présentation des premiers films occidentaux en 1896. Qu'y verra-t-on ? Des spectateurs assis, un écran, un film projeté, le *gadukan*³ ; et, sur la gauche ou la droite, dans un espace spécialement aménagé, comme en balcon (dans les salles institutionnelles) ou sur une estrade (dans des lieux plus informels), debout ou assis, lui-même visiblement en représentation, à la même hauteur que l'image, face au public : voici le *katsuben*. Son rôle est si essentiel que le cinéma japonais est alors tout bonnement inconcevable sans celui qui non seulement a pour vocation de relever la présentation des images (il y a peu d'interstitres dans le cinéma japonais, et ils n'apparaissent que tardivement), mais va également petit à petit, du fait de sa popularité, y substituer son spectacle idiomatique : détournant fréquemment l'attention

spectatorielle du film, s'entremettant entre la salle et les images, devenant parfois plus fameux et populaire que les acteurs eux-mêmes⁴, allant jusqu'à exiger la révision de certains scénarios avant les tournages⁵, enjeu de passions et de rivalités (il existait des « concours » — *taikai* — et un « classement » — *banzuke* — des *katsuben*) que l'on a peine à concevoir en Occident où rien de comparable n'a vu le jour.

Ce phénomène s'explique, au tout début de l'histoire du cinéma japonais, encore à peu près comme pour le conférencier occidental, du fait que les films étaient courts. On appelle *eiga setsumei* l'activité du *katsuben*, littéralement « l'explication de films ». Le *setsumei* désigne donc d'abord une simple présentation avant la projection qui prendra rapidement la forme qui nous occupe ici. Le *katsuben*, après avoir présenté le mécanisme de la projection et le sujet de chaque film, assurait le lien entre les bandes, rallongeait le spectacle et, de fait, était de plus en plus amené à composer une prestation « audio-visuelle » originale. À partir des années 1920, la hausse de la fréquentation cinématographique correspondra au moment de l'apogée du *katsuben*. Jusque-là, le cinéma n'avait été qu'un spectacle parmi d'autres et chaque Japonais voyait en moyenne, dans les années 1910, moins d'un film par an : au cours des vingt premières années de son existence, le cinéma, vues ou films, n'était guère considéré que comme une curiosité occidentale.

On doit nettement distinguer le *katsuben* du *kowairo*. Même si moins de films qu'on ne le pense d'ordinaire étaient effectivement adaptés du répertoire *kabuki* (du moins une fois dépassées les toutes premières années où les films n'étaient que des enregistrements de pièces), c'est ce dernier — recourant aux visages maquillés, aux moyens modernes d'éclairage, etc. — qui a imposé très tôt les normes du jeu d'acteur dans le cinéma japonais. Jusqu'en 1906, il était alors fréquent de placer, à côté de l'écran, un peu au-devant, en s'inspirant directement du dispositif du *kabuki*, autant d'interprètes censés faire vivre aux spectateurs une expérience pseudo-théâtrale, en fonction du ton de leur voix (*kowairo*), chacun (sexe, âge) étant choisi par rapport au rôle qu'il « doublait », un peu à la manière du futur acteur-doubleur, mais ici présent physiquement et visible

pendant la représentation. En revanche, le *katsuben* n'est pas tenu par exemple, à l'instar de Somei Saburo, d'adapter sa voix à tel personnage ni de la changer selon les circonstances, comme pourrait le faire un imitateur⁶. Le *kowairo* disparut au cinéma entre 1915 et 1920⁷.

Le *katsuben*, pouvant parler (*kataru*) ou « chanter » (*utau*), prend en charge tour à tour la narration, les dialogues, mais aussi de plus en plus, au cours des années 1910 et 1920, l'interprétation, si ce n'est, comme couramment, le jugement axiologique de telle ou telle action (notamment celles qui étaient susceptibles de heurter la censure ou les mœurs établies), de tel ou tel comportement d'un des personnages à l'écran (chute ironique ou moralisatrice), voire la modification radicale du sens des images (transformer un mélodrame raté en comédie), le tout prenant la forme d'une « exégèse » enveloppée dans une rhétorique excentrique — outrance, trémolo... — aux épilogues interminables, ponctuée d'effets comiques ou débitée sur un ton professoral et didactique⁸. Le *katsuben* est un spectacle à entendre mais aussi à voir : il ne fait pas que « dire le film », il est une « voix à regarder ». C'est souvent plus les mimiques et les gestes du *katsuben*, accompagnés il est vrai de son ton, qui déclenchent les réponses émotionnelles des spectateurs, que ce qu'il dit effectivement, les salles japonaises n'étant pas alors plongées dans une obscurité complète (Takeda 1925, p. 43). Il arrive également au *katsuben* de demander au projectionniste, par le truchement d'un petit bouton, d'accélérer ou de ralentir la vitesse de défilement des images parce que tel passage l'ennuie ou, au contraire, le met en valeur (Fujiki 2006, p. 71).

*

Le *katsuben* était indispensable, non seulement parce qu'à cette époque les films étaient courts et le cinéma encore une nouveauté, mais surtout, si l'on suit plusieurs commentateurs, parce qu'il s'inscrivait dans toute une tradition du spectacle visuel japonais où la voix accompagne l'œil et à laquelle le spectateur japonais est culturellement accoutumé. Ceci expliquerait sa singularité cinématographique.

Il est, en effet, impératif, à vouloir pister les configurations mouvantes du *katsuben* au moment de l'arrivée du parlant, de revenir d'abord rapidement sur le débat « général », non résolu, et sans doute insoluble tel qu'il est posé, entre ceux qui, à l'instar de Noël Burch ou de Joseph Anderson, situent le *katsuben* dans l'héritage confluent des arts traditionnels japonais du spectacle et de la narration orale, et ceux qui, à l'opposé, n'y voient que la version japonaise d'un phénomène existant tout autant en Occident (avec une simple différence de degré, non de nature) : après tout, les projections de lanterne magique avaient leurs conférenciers ou *lecturers*, et le *katsuben*, indiquant quoi voir, à quoi faire attention et comment voir, portant le public aux réactions qu'il désire, peut tout à fait être assimilé, au détriment de la stricte orthodoxie albertienne, à quelque *amonitore* (bavard, mobile, extérieur à l'espace fictionnel de l'image). Pourtant, en Europe et aux États-Unis, le conférencier, s'il a existé un temps, ne s'est jamais développé comme le fit le *katsuben* japonais.

La thèse d'Anderson (1992, p. 261), s'inspirant peu ou prou des théories du *Nachleben*, est sans équivoque : le *katsuben* est « une extension de pratiques narratives indigènes que j'appelle communication combinée (*commingled media*) et une variation moderne des traditions vocales de narration ⁹ ». L'auteur situe dans la « communication combinée », qu'avec Donald Richie (2005, p. 18) on pourrait également appeler « présentationnelle », le cartouche calligraphié des estampes, l'intrication plus complexe des poèmes et des figures dans la peinture sur rouleau (*e-makimono*), les romans illustrés, l'*e-toki* (narration populaire accompagnée de vignettes) et, dans les spectacles visuels, le « déclamant » (*jōruri*) du *bunraku* des marionnettes sans voix (puis du théâtre animalier), le « récitant » (*gidayū*) du *kabuki* ou le chœur du *nō* (qui, bien que les acteurs puissent parfaitement se faire entendre et comprendre, décrivent souvent en sus l'action que ceux-là sont en train d'accomplir), etc. : tous modes d'expression artistique impliquant concomitamment le « mot à lire » (*read-word*) et « l'image à voir » (*see-picture*) (Anderson 1992, p. 262). Il existe, bien entendu, des différences entre ces formes artistiques. Mais les ressemblances, aux yeux d'Anderson, l'emportent *in fine* et tressent un réseau de modes d'expression

convergençs, sur fond par ailleurs d'un certain nombre de pratiques r  citatives séculaires avec leurs gestuelles et leurs expressions faciales propres (  piques, ou *heikyoku* — comiques, ou *rakugo* — historiques, ou *k  dan*). Le tout constituant ce que l'auteur nomme, avec un finalisme rétrospectif sans doute trop appuyé, l'« *Ur-katsuben* » (p. 266). Comme la tragédie grecque antique, le drame japonais n'est pas seulement joué, mais joué et raconté. La répétition y fait le sens. Le *katsuben* ne déroge pas à cette règle. On retrouve dans le dispositif cinématographique japonais les trois gestes dont parlait Roland Barthes (1970, p. 69)    propos du *bunraku*: le « geste effectué » (des acteurs à l'écran), le « geste effectif » (du projectionniste) et le « geste vocal » (du *katsuben*).

Cela, évidemment, n'est pas aussi unilatéral. Anderson, lui-même, en a parfaitement conscience. Il est au demeurant fort difficile de faire nettement la distinction entre ce qui est spécifiquement japonais dans le *katsuben* et ce qui y est plus ou moins adopté du modèle générique du conférencier à l'occidentale, à la suite, notamment, de « l'ouverture » de l'ère Meiji, mais pas seulement. Ainsi, le *katsuben* perpétue, en un sens, l'activité du montreur de vignettes projetées (*utsushi-e*) de l'*e-toki*, mais, en un autre sens, cette activité s'est elle-même amplifiée du fait de l'introduction, au Japon, de la lanterne magique par les marchands hollandais à partir de la fin du XVIII   siècle (Anderson 1992, p. 266). Qui plus est, le *katsuben*, qui n'est pas une essence mais une fonction évolutive (Gerow 1994 et Hase 1994), se développe et s'impose comme spectacle visuel précisément au moment où d'autres formes inspirées de la tradition (le *rensa-geki*, le *kowairo*) périclitent dans le contexte des images filmées.    une époque où, pour des raisons économiques, le cinéma japonais doit absolument s'exporter mieux, le *katsuben* n'est pas concerné par le déclin de formes « nationales » trop marquées et, au contraire, va connaître un succès croissant, notamment avec la distribution exponentielle, à partir du milieu des années 1910, des films étrangers (*y  ga*) ; succès qui, symétriquement, confortera de plus en plus sa nécessité spectaculaire (au moins à partir d'une certaine date et jusqu'à un certain point)¹⁰. C'est en partie sur ce fait que Charles Musser et Komatsu Hiroshi

contestent une compréhension trop « japonisante » du *katsuben*, laquelle opposerait brutalement et sommairement l'Occident au Japon. Après tout, si le *katsuben* s'est développé, c'est parce qu'il fallait avant tout expliciter des films américains, pour la plupart, mais aussi français, italiens, etc., pour le public japonais connaissant mal les cultures occidentales (les producteurs étrangers n'estimant pas rentable, par ailleurs, d'investir dans des sous-titres en japonais)¹¹, plus peut-être que par « japonisme » traditionnel.

La thèse d'Anderson a néanmoins le mérite de mettre l'accent sur un élément d'importance, qui est effectivement une constante de l'art japonais : *le refus de cacher l'artifice*. Contrairement au doublage direct occidental, où les interprètes sont cachés à la vue des spectateurs¹², le *katsuben*, comme le *kowairo* ou le *jorūri*, s'affiche sans détour. Les arts japonais, ignorant notre transparence classique, montrent et montrent qu'ils montrent (ce qui expliquera, pour partie, l'engouement de nos diverses « modernités » occidentales à leur égard...) : la nature n'est jamais autant appréciée que lorsqu'elle porte la marque de l'intervention de l'homme (*ikebana*, jardins), pas de façade à proprement parler dans l'architecture traditionnelle, et ainsi de suite.

*

Dès la seconde moitié des années 1910 cependant, quelques voix discordantes se font entendre à propos du *katsuben*. Il nuirait au plein épanouissement d'un mode d'expression cinématographique idoine qu'on estimait alors essentiellement obtenu par le montage. On pourrait, tout autrement, considérer qu'il a été si indispensable au cinéma japonais que l'arrivée du parlant, loin de le supprimer avec soulagement, le « convertira », sous diverses modalités, dans les films. Aujourd'hui, il nous faut impérativement distinguer deux types de critiques : celles qui furent formulées au Japon au moment de l'apogée du *katsuben* ; celles qui émanent, depuis, des spécialistes de l'histoire du cinéma, occidentaux ou japonais.

Pour plusieurs des contemporains du *katsuben*, la présence de ce dernier tendrait à circonscrire les films à de simples avatars du

théâtre filmé (fondamentalement le *shimpa*, variation du *kabuki*) : plans longs et statiques, dialogues nombreux, avec un minimum de coupures, sont privilégiés pour permettre au *katsuben*, compte tenu de son succès auprès du public, de faire son travail sans difficulté particulière et pour servir de véhicules neutres à sa virtuosité. De nombreux témoignages rapportent que, dans les années 1910, la plupart des films étaient encore enregistrés sans metteur en scène à proprement parler, distinct du cadreur : le cinéma était plus affaire de projection que de production (Kinugasa 1977, p. 17 et suivantes). Citons quelques exemples de ces critiques : le premier livre japonais sur le cinéma, *Production et photographie du drame cinématographique* du cinéaste Kaeriyama Norimasa (1916), dénonce les films sans scénario et la narration du *katsuben* ; des mouvements intellectuels comme le *jun-eiga*, le « cinéma pur », veulent débarrasser le cinéma de tout apport artistique allogène ; le romancier Tanizaki Jun.ichirō, dans l'autobiographie de sa jeunesse, remet en cause le principe du *katsuben* pour les films japonais et n'entend le conserver que pour les films étrangers.

À partir de 1915, les films hollywoodiens arrivant en masse sur le sol japonais, la nécessité de scénarios plus recherchés se fait plus pressante¹³. Les années 1920 verront tout autant s'épanouir le *katsuben* (dont l'âge d'or se situe entre 1927 et 1931¹⁴) qu'elles donneront naissance, avec l'influence grandissante des films étrangers (à laquelle résistaient les *katsuben*), à des récits qui donneront lieu à de véritables nouveautés sur le plan proprement cinématographique : montage alterné dans *Amateur Club* (*Amachua kurabu*, 1920) de Kurihara Kisaburo, retour en arrière et gros plan dans *La fille du lieutenant* (*Taii no musume*, 1917) de Masao Inoue, colorisation « à l'italienne » dans *L'éclat de la vie* (*Sei no kagayaki*, 1919) de Kaeriyama, mouvements d'appareil et raccord dans l'axe dans *Les quarante-sept ronins* (*Chūshingura*, 1914) de Makino Shozo... En un sens, on pourrait dire que la présence du *katsuben* a autorisé certains cinéastes à prendre de véritables risques formels pour l'époque, puisqu'ils savaient que celui-ci serait toujours là, si besoin était, pour guider le public éventuellement déconcerté, même si, par ailleurs, les codes occidentaux dans lesquels les cinéastes ont

puisé à partir des années 1910 (chez Ince, Griffith ou Pastrone) n'ont jamais été repris sous la forme d'un système (Burch 1982, p. 87) (ce que le *katsuben* peut-être, entre autres raisons, interdisait).

Pour ce qui est des débats occidentaux, le fait de voir dans le *katsuben* un frein à l'émancipation cinématographique — il aurait été un principe d'expropriation du filmique, subordonnant l'image au mot — est la conséquence d'une double erreur scientifique (et ethnocentrique) parfaitement résumée par Richie (2005, p. 27) : considérer le développement du cinéma tel que nous le connaissons moins comme historique que comme « naturel » et, conséquemment, ne pas envisager d'alternative à une conception aristotélicienne de la narration dramatique transparente et autosuffisante, conception qui est parfaitement étrangère à la culture japonaise. Le cinéma muet japonais ne ressemble absolument pas au nôtre : soit que l'on soutienne, avec Burch (1982, p. 83), que la présence du *benshi* en fait, par rebond, « le plus muet de tous » ; soit que l'on affirme, comme Yoshida Chieo, que le *benshi*, quoiqu'il n'ait jamais eu pour finalité de faire parler l'image avant le parlant (Burch 1982, p. 82), a fait qu'il n'y a jamais eu de cinéma muet au Japon parce que les spectateurs ont été d'emblée habitués à associer des voix à des figures photographiées (Yoshida 1978, p. 4). La rareté des intertitres a pour conséquence que, dans l'un ou l'autre cas, le cinéma japonais muet diffère fondamentalement du muet occidental (sans y méconnaître le rôle joué par le bonimenteur) où les intertitres sont *intérieurs* à la diégèse mais majoritairement *successifs* aux prises de vue, alors que la parole du *katsuben* se *superpose* aux images à partir de l'*extérieur* de la diégèse (Burch 1982, p. 83). Pour juger de l'effet du *katsuben* sur le développement d'un langage proprement cinématographique au Japon, il ne faut pas oublier qu'il « soustrayait le fardeau narratif aux images » (p. 84). Le *katsuben*, outre qu'il a permis le scellement du cinéma comme divertissement à part entière (à la différence du *rensa-geki*), a ainsi favorisé dans le cinéma japonais, sur un plan désormais plus nettement et esthétiquement cinématographique, l'émergence d'une narration — imagée et imageante — simple et concise sans être sommaire, close à chaque scène

(malgré la complexité du *shingeki* ou le rocambolesque du *chambara*), laquelle constituera l'armature du cinéma japonais parlant classique.

*

Nous étudierons ainsi pour finir, à l'aide de quelques exemples, deux registres principaux des avatars filmiques du *katsuben*: l'incorporation dans le cadre de l'image d'un « objet-*katsuben* », d'une part ; le recours à un « montage-*katsuben* », d'autre part. Ces exemples, nous les avons sélectionnés dans des films d'Ozu réalisés pendant la période qui va du début des années 1930 (muets) au milieu de la décennie (avec son premier film parlant). Ozu, par ailleurs longtemps personnellement réticent au parlant, est l'un des cinéastes japonais dont nous estimons qu'ils ont très tôt, et le mieux, compris que l'institutionnalisation normative du parlant serait cependant inévitable. On peut voir certains de ses films comme des tentatives filmiques, et pas seulement cinématographiques, pour garder vivace la fonction du *katsuben*, et ayant apporté, notamment sur le plan sonore, des solutions esthétiques très personnelles qui font du cinéaste, ici comme ailleurs, un traditionaliste tout autant qu'un « moderniste » à part entière. Comme le fait remarquer Yoshida Kijū (2004, p. 33) : « Ozu est d'abord un cinéaste du muet » (la majorité de ses films parlants sont notoirement mutiques, refusant le parlant pour la parole) ; mais en même temps, c'est au moment où il ne fait plus de doute que le muet et le *katsuben* sont condamnés par le parlant que se dessine chez Ozu l'un des tournants qui conduiront à son style tardif. La raison en pourrait résider, sans doute avec d'autres, dans ce qu'il a conservé, et converti, du muet dans le parlant, et en l'occurrence tout spécialement de l'expérience de la projection d'un film muet (avec *katsuben*) dans le parlant, et ce, dès ses derniers films encore muets réalisés après les timides débuts du cinéma sonore.

Chez Ozu, tout d'abord, il n'est pas rare que la fonction dévolue au *katsuben* transite dans le cadre et soit assurée par un objet que nous nommerons donc « objet-*katsuben* », dont l'emploi est également fort proche des fonctions connotatives,

métonymiques ou métaphoriques du langage ordinaire. De tels objets ainsi que les plans qui les présentent — très souvent commentés dans d'autres orientations — n'appartiennent pas en propre à la narrativité du film qu'ils mettent en péril. En revanche, on a moins souvent mis l'accent sur ce que nous croyons qu'ils doivent à une sorte « d'intégration » visuelle du *katsuben* dans l'image filmique. Certains de ces objets-*katsuben* sont très célèbres : deux, tout particulièrement, quoiqu'ils sortent, *stricto sensu*, de notre période, mais que nous rappelons pour mémoire — la théière de *Crépuscule à Tōkyō* (*Tōkyō boshoku*, 1957) et le vase de *Printemps tardif* (*Banshun*, 1949). Dans le premier de ces deux films, la caméra continue de cadrer sur une théière fumante après que la mère, venant d'apprendre la mort de son fils, est sortie du champ, car par cette théière ce sont bien *les pleurs de la mère* qui sont glosés, si ce n'est indirectement « montrés », avec délicatesse ; dans le second, père et fille se préparent à se coucher dans la même chambre d'auberge et le vase détourne le spectateur de la pensée « pour le moins alarmante de l'inceste » (Yoshida 2004, p. 128) sur le mode de la « badinerie » (p. 119)¹⁵.

Ce procédé, consistant à faire tenir un commentaire sur une scène par des objets témoins, est utilisé précocement par Ozu. Dans *Où sont les rêves de jeunesse ?* (*Seishun no yume ima izuko*, 1932), on rencontre de nombreux objets-*katsuben*. C'est le cas, tout particulièrement, de deux ventilateurs : un petit ventilateur sur pied et un plafonnier. Le premier apparaît dans trois plans au moment de la scène de la mort du père de Tetsuo : d'abord dans un plan de coupe (qui le présente), puis dans un plan large (sur le côté gauche), enfin dans un plan d'ensemble (en retrait de la scène principale, sur le côté droit). Narrativement, ce ventilateur n'a pas de signification. Un peu auparavant, Tetsuo venait d'apprendre que son père était tombé soudainement et gravement malade : il quitte l'université où il passait son examen et arrive chez lui. Les amis et relations de son père sont déjà à faire les cent pas à l'extérieur devant la maison familiale. Le plan sur le ventilateur nous fait alors « pénétrer » dans la maison avant Tetsuo : suivi de ceux sur la servante affligée et sur le père alité, ce plan sur un ventilateur *arrêté* n'évoque-t-il pas, dans l'esprit

du spectateur, l'image d'un *souffle épuisé*, ne l'introduit-il pas avant même que les images ne nous le donnent à voir ? Dans les deux autres plans où il intervient — quand Tetsuo entre puis quand il rejoint le chevet de son père —, sa présence de nouveau n'est pas fortuite. Ne se livre-t-il pas encore au même « commentaire », sur les bords, à la limite de l'image, à la manière d'un *katsuben* inséré ? L'effet sera similaire, un peu plus tard, avec un ventilateur suspendu. Tetsuo annonce à ses camarades d'université, devenus ses employés, son intention d'épouser Oshige, qu'ils avaient tous quatre connue étudiants, ignorant que l'un d'eux, Saiki, est amoureux de la jeune femme. Quand, par respect de la hiérarchie et par crainte de perdre son emploi, ce dernier ne fait aucune objection à la déclaration de Tetsuo, les ombres des pales en rotation biffent son corps dans la lumière du café, alors que les autres ne sont, quant à eux, *nullement affectés*, quoiqu'ils se tiennent à la même table. L'usage en est déictique. Le ventilateur n'avait jusque-là été aperçu qu'au fond du premier plan de la scène — un plan d'ensemble —, comme un objet du décor parmi les autres. Il acquiert désormais une toute nouvelle singularité, encore indirecte, mais rapidement confirmée par un premier gros plan, puis par un second (en fait, le dernier plan de la scène, qui donc s'ouvre et se clôt avec le ventilateur) : dans le premier gros plan, un « contrechamp » l'associe immédiatement à Saiki, comme s'il s'agissait de deux images mises face à face où l'une serait, telles les pages en vis-à-vis d'un texte bilingue, la « traduction » de l'autre ; dans le second, il ralentit jusqu'à l'immobilisation totale *sans justification diégétique*, sinon là encore pour signifier, par un biais connotatif, l'état d'esprit d'un homme dont les prétentions affectives viennent de subir, apparemment, un coup d'arrêt net. L'objet-*katsuben* « regarde » le personnage ; le plan sur l'objet-*katsuben* « annote » celui sur le personnage en prenant en charge ses émotions autrement communiquées aux spectateurs ¹⁶.

Le fond sonore amplifiera la portée de l'objet-*katsuben*. Le début d'*Un fils unique* (*Hitori musuko*, 1936) — film dans lequel les personnages principaux vont voir un film parlant au cinéma — est ainsi tout entier travaillé, et traversé, par la présence écranique des machines à filer la soie (en gros plans, en

plans plus larges sur les rangées d'ouvrières, etc.) : ce sont là des objet-*katsuben*, comme les ventilateurs d'*Où sont les rêves de jeunesse* ? Le son apporte ici, en plus du retour des plans, la répétition aveugle — ou plutôt faudrait-il dire sourde ? — du roulement mécanique à *chaque plan* et accentue le « commentaire social » des images : le rabâchage des jours laborieux d'une mère seule et pauvre, à Shinshu, qui se sacrifiera pour payer les études de son garçon. Un peu plus tard, à Tōkyō, la puissance évocatrice de plans sur un oiseau en cage (objet-*katsuben*), quand un autre provincial (l'ancien professeur) évoque sa région natale, est enrichie par le chant plaintif de l'animal, ce qui accentue l'effet de cette scène dans laquelle nous découvrons qu'un homme ambitieux n'a eu qu'une vie ratée dans une ville à la fois trop grande pour lui et dans laquelle il est prisonnier d'une existence étroite et médiocre.

*

Dans d'autres cas, c'est plus précisément le montage — quoique cette dimension ne soit pas absente du point précédent (puisque'il s'y agissait déjà de lier des images à d'autres) — qui remplace l'objet-*katsuben* (dans le cadre) : on parlera alors de « montage-*katsuben* ». Il a souvent été rapporté qu'Ozu n'aimait guère le montage, qu'il a toujours pris soin d'intervenir et d'interpréter le moins possible, qu'il méprisait la manipulation (mensongère) du monde que le cinéma rendait possible, qu'il assumait le désordre du monde, qu'il tenait plus à laisser les choses se présenter qu'à les représenter (Richie 1980, p. 155), à privilégier un « cinéma d'état » sur un « cinéma d'action » (Ishaghpour 2002, p. 22), à faire des images qui « soient vues » qu'à « montrer » des images (Yoshida 2004, p. 57). Mais il ne faut pas, pour autant, négliger qu'en mode cinématographique la méfiance à l'égard du montage est encore une proposition esthétique sur le montage, qu'il s'agit moins d'une négation que d'un minimalisme, et que, à y regarder de plus près, les films d'Ozu sont structurés par des rythmes d'images et de sons d'une grande subtilité.

On a commencé de le voir : la « sauvegarde » du *katsuben*, de son esprit sinon de sa lettre, consiste chez Ozu à dissocier sa

fonction de sa personne et à faire passer en « contrebande » ladite fonction dans le film. Il ne sera pas jusqu'à la fameuse rupture de l'*axis-of-action* qui ne puisse être regardée comme une manière de prolonger visuellement l'expérience spatiale (spectaculaire) du *katsuben*. Comme celui-ci brise l'unité spatiale close du film et tire entre les images et lui (et le public) des droites fictives qui « avancent » depuis le film et sculptent l'expérience d'un nouvel espace tridimensionnel, la rupture de l'axe central fait passer imaginairement le spectateur, alternativement, d'un côté puis de l'autre d'une action (une conversation, par exemple) et casse l'illusionnisme du montage « à l'américaine » (l'espace narratif continu construit par le champ-contrechamp), pris par le spectateur comme un « donné » (*spatium ordinatum*), pour obtenir un morcèlement spatial qui devra être résolu par ce spectateur dans une unité insolite plus esthétique que narrative, un « bâtir » (*spatium ordinans*).

L'une des formes les plus originales de cette survivance déictique réside dans le recours que fait Ozu à des films étrangers dans le montage de certains de ses films des années 1930 : le sketch d'Ernst Lubitsch dans *Si j'avais un million* (*If I Had a Million*, 1932) pour *Une femme de Tōkyō* (*Tōkyō no onna*, 1933), *Symphonie inachevée* (*Leise flehen meine Lieder*, 1933) de Willi Forst pour *Un fils unique*. Comme toujours chez Ozu, l'argument tient en peu de mots : dans *Une femme de Tōkyō*, une femme, Chikako, se prostitue pour que son frère puisse étudier. L'apprenant, il ne lui en aura aucune reconnaissance et, estimant que celle-ci l'a déshonoré, il la répudiera et prendra la fuite. Il se suicidera peu de temps après. À un moment donné, un policier, ayant quelque soupçon sur la double vie illégale de la sœur, se présente à son travail. Tandis que directeur et policier discutent, celle-ci tape un texte à la machine. *Cut* brutal : le plan suivant brise la transparence spatiale et narrative pour citer, sur quelques plans, le générique de *Si j'avais un million*. Le geste de montage est ici doublement saisissant : d'abord parce que ce plan ouvre une autre scène (comme on le comprend quelques plans plus tard), où le frère de Chikako et sa petite amie sont au cinéma (et sont justement en train de voir ce film hollywoodien : film parlant ; il n'y a plus de *katsuben* dans la salle mais il y est

question d'un programme sur papier...); ensuite, parce qu'il rompt sans annonce avec le principe de la prise de vue réelle pour trois plans tirés au banc-titre qui ne sont pas seulement surcadrés, mais qui sont directement, comme l'épisode lubitschien cité qui suivra, *assimilés*, les deux cadres — du film américain et du film japonais — venant exactement se correspondre l'un l'autre, dans la pellicule même d'*Une femme de Tôkyô*, par une sorte de collage audacieux.

Pour Yoshida (2004, p. 51-52), il y a là une manière de relativiser le fait que les personnages du film sont fictionnels. Comme ils vont eux-mêmes voir un film ou, mieux: comme il y a un autre film dans le film, il se produit un effet de décalage par lequel nous assimilons les figures du premier à des personnes réelles. Mais n'est-il pas envisageable de le voir tout à fait autrement? Il n'est évidemment pas négligeable qu'Ozu, qui cherche ici également à fissurer la transparence de la norme hollywoodienne, commence par citer un générique, c'est-à-dire précisément ce film «d'avant» le film qui le présente et l'introduit, mais qui est ici appelé *en plein milieu* d'un film: on pourrait croire de prime abord à une erreur de manipulation pendant la projection (interpolation de bobines, plaisanterie de projectionniste...). Le générique en question ne joue-t-il pas ici le rôle d'une sorte de *katsuben*? Il ne serait dès lors pas sans un humour très ozuesque que le *katsuben*, orateur japonais qui expliquait les films étrangers, devienne un film étranger dont la fonction sera de «communiquer» à propos d'un film japonais (ni, d'ailleurs, que le film en question soit un film sonore assigné dans un film muet). Notre suggestion est que l'extrait de Lubitsch ici convoqué dépend donc moins de la scène au cinéma (selon une logique narrative linéaire, dont Ozu — comme à son habitude — n'a pas grand-chose à faire: le film intercalé étant le film projeté dans la scène postérieure à celle avec le policier) *qu'il n'appartient à cette scène précédente avec le policier*, avec laquelle, pourtant, il semble en déphasage, pour la raison même qu'il en constitue un commentaire «de côté», un discours *sur* le récit, une mise en abyme du cinéma par contrepoint.

En effet, le générique lubitschien, puis l'extrait qui suit, ne sont pas sans rapport avec la scène où Chikako tape à la

machine. Seulement, ces rapports ne sont pas des rapports narratifs. Vu d'une certaine façon, ce générique s'inscrit même dans une certaine proximité de figure avec le dernier plan où la jeune femme tape un *texte*, que nous ne pouvons pas lire. Ensuite, l'épisode cité presque intégralement — fort célèbre : un clerc modeste apprend qu'il vient d'hériter d'un million, et monte alors jusqu'au bureau de son directeur pour lui tirer la langue (plan final irrévérencieux qu'*Une femme de Tōkyō* omet sciemment) — montrera ce que Chikako ne peut, *elle*, pas faire : il met en symétrie une femme sans argent obligée de se dégrader avec un employé de fiction devenu richissime par hasard qui accède à l'indépendance et, par la même occasion, à la dignité de sujet (alors que tous les autres employés sont filmés par Lubitsch comme des êtres anonymes) ; il dit, à la fois par la proximité (secrétaire/clerc) et l'écart (la soumission de l'une/ l'insolence de l'autre), quelque chose du souhait *intérieur* de richesse de Chikako, que nulle image ne peut faire voir et qui, surtout, est laissé avec politesse à l'intelligence du spectateur sans qu'Ozu ait à le montrer trop démonstrativement.

Le cinéaste abandonnera rapidement cette forme de montage encore trop appuyée à son goût. En un sens, c'est le passage au parlant qui en sera l'occasion. Dans les films parlants, le son va lui permettre d'associer, par exemple, à de multiples reprises des scènes distantes l'une de l'autre et de les unir par une forme de relation, dans le même temps lien et témoignage, alors qu'elles sont effectivement séparées et « muettes » l'une pour l'autre, et ce, d'une manière encore un peu plus raffinée et discrète. *Un fils unique* : quand la mère vient rendre visite à son fils, qui n'a pas réussi la vie qu'il espérait avoir, on entend en bruit de fond un tapement, inlassablement repris, similaire au roulement mécanique des machines à tisser de la fabrique où elle travaille (entendu au début du film). C'est que, malgré l'abnégation de la mère, le fils n'a pas quitté la condition sociale dans laquelle il est né. Rien, dans sa mesure ni dans les alentours, du moins rien de *montré à l'écran*, ne justifie l'existence de ce bruit : on admettra, par la suite, qu'il vient de l'usine des parages, mais quand fils et mère discutent dans son voisinage, on ne l'entend pas (il s'arrêtera une seule fois à l'intérieur de la maison : pendant la scène

poignante où le fils avouera à sa mère sa déconvenue). Ce son a une raison d'être, *stricto sensu*, métanarrative : il assure la communication, la *boucle*, entre ces deux scènes, il est un « succédané de voix » qui vient compléter ce que font voir les images¹⁷. Un effet sonore de même ordre viendra également renforcer un autre objet-*katsuben* du film : l'oiseau en cage. Quand le fils confesse à sa mère sa désillusion, on pense immédiatement à son ancien professeur, dont on a vu qu'il avait connu une déception identique. Cette déception avait été alors associée à la présence d'un oiseau captif. Désormais, c'est une alouette que l'on entend chanter dans le ciel. Ce qui signale à la fois la délicatesse du geste d'Ozu et le fait que ce chant, de nouveau, n'appartient pas, littéralement parlant, à la diégèse, c'est que, lorsque Ryosuke lève les yeux, un plan sur le ciel, suivi plus tard d'un second, nous révèle un ciel... sans oiseau. D'où vient ce chant, sinon de la scène chez le professeur ? Ne serait-on pas alors tentés de dire que l'oiseau n'est pas dans le ciel, puisqu'il a été mis en cage dans la scène antérieure ? Le retour immotivé de ce son n'est-il pas à entendre comme un commentaire, d'une exquise tendresse, venant préciser les confidences du fils en amenant le spectateur à comprendre, là encore, que, comme l'oiseau, les destins individuels sont prisonniers de la répétition ?

*

Ces quelques remarques ne sont, évidemment, pas suffisantes : elles ne peuvent ici que délinéer une possibilité esthétique qu'il faudrait tester chez d'autres cinéastes, dans d'autres films, mais qui ne doit pas, non plus, devenir un abord systématique, sinon à se dissoudre : celle que le *katsuben*, pour extérieur aux films qu'il ait été, a pu, sous l'impulsion du parlant et de sa disparition effective en chair et en os, migrer dans la forme même de plusieurs films japonais sous des combinaisons proprement filmiques et dans des phénomènes de continuité entre le muet et le parlant japonais différents des lectures déjà proposées de cette période de transition. Les exemples retenus chez Ozu, pris ici comme représentants (sinon représentatifs) de ce que le *katsuben*, qui disparaît comme figure cinémato-

graphique, persiste autrement en tant que fonction filmique, n'épuisent pas la manière de les envisager, non plus qu'ils n'ignorent qu'on pourrait peut-être tout autant y déterminer des traces d'influences occidentales (le montage parallèle), et ce, d'autant qu'il est parfaitement envisageable que de tels phénomènes puissent également se rencontrer, sous d'autres spécifications, dans les films muets puis parlants européens ou hollywoodiens. Bien que ces nuances, et d'autres (telle l'absence des premiers films d'Ozu à ce jour disparus), n'annulent pas la lecture que nous en avons proposée, elles la règlent dans les limites d'un cadre opératoire.

Université Charles-de-Gaulle — Lille 3

NOTES

1. Pour cet article, nous avons conservé l'ordre usuel japonais pour les noms de personnes, dans le corps du texte ainsi que dans les notes et la bibliographie.

2. Citée dans « *Katsuben as an Art Form Today*: In Conversation With Benshi Sawato Midori », dans Satō *et al.* 2001, p. 13.

3. Petit orchestre qui prend en charge la musique de fosse, combinant instruments traditionnels et occidentaux.

4. Des *katsuben* virent leurs prestations enregistrées sur disque, il y eut des anthologies de « commentaires » ; d'autres furent radiodiffusées ou données en spectacle *per se*.

5. Certains réalisateurs choisissaient le rythme de leur film en fonction de leur *katsuben* préféré.

6. La limite d'un *katsuben* par film fut, pour beaucoup, un compromis au moment où plusieurs cinéastes, voulant dépandre le cinéma du théâtre et inventer un mode d'expression purement cinématographique, s'élevèrent contre son influence. Il y eut néanmoins quelques *katsuben* spécialisés dans les répertoires de voix, voire fréquemment des films partagés entre plusieurs *katsuben*, simultanément ou, les films s'allongeant, successivement.

7. Concomitamment a existé jusqu'aux alentours de 1917 une forme théâtrale hybride, le *rensa-geki*, mélangeant des acteurs sur scène et des images filmées, notamment pour les scènes d'extérieurs, qui étaient projetées sur un écran.

8. Anderson (1992, p. 283) offre un florilège représentatif des « Memorables Phrases » de *katsuben* emblématiques. Il est à noter qu'il existait également des différences régionales importantes entre les *katsuben*.

9. Traduction libre.

10. Voir Yoshida 1978 (p. 81-84).

11. Musser et Komatsu 1987 (p. 74-75 et p. 83) et Komatsu et Loden 1996 (p. 34) rapportent, d'une manière générale, l'intérêt des spectateurs pour le *katsuben* à l'affection des Japonais pour toutes les fonctions pédagogiques de transmission.

12. Il est arrivé, au cours des premières années du cinéma, que l'on ait recours au Japon à ce type de répliques « cachées ». Cela s'appelait le *kagezerifu* ou « dialogue d'ombres ».

13. Le tremblement de terre du Kantō en 1923, qui détruisit une grande partie des films et des aménagements, conduira à une accélération de l'importation de films étrangers.

14. Fujiki (2006, p. 68) propose une autre chronologie : « Les *benshi* étaient des stars aux environs de 1910, mais avaient perdu leur statut dix ans après » (traduction libre). Selon Fujiki, tout en institutionnalisant la profession, la licence pour exercer la profession de *katsuben* exigée par le département de police de Tōkyō à partir de 1917 a eu comme effet pervers de révéler que nombre de *katsuben* étaient jusqu'alors peu cultivés et de faire que leurs performances devinrent moins autonomes et plus fonctionnelles.

15. Même si Yoshida Kijū y voit, pour d'autres raisons, un moment très peu « ozuesque » (p. 122).

16. Il ne faut pas confondre ces plans avec ceux, également récurrents chez Ozu, sur les petits ou grands objets du monde : vêtements à sécher sur une corde à linge, poteau télégraphique, train qui passe, pardessus accrochés à une patère, enseignes, etc., lesquels plans soulignent avant tout le détachement du monde désormais vu à travers un regard reculé, parataxique et dégagé (celui du grand imagier ou du narrateur).

17. Yoshida Kijū (2004, p. 51) avait déjà, à sa manière, noté ce point, mais dans une tout autre logique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anderson 1992 : Joseph L. Anderson, « Spoken Silents in the Japanese Cinema ; or, Talking to Pictures : Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts », dans Arthur Nalletti, Jr. et David Desser (dir.), *Reframing Japanese Cinema : Authorship, Gender, History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 259-311.

Barthes 1970 : Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Skira, 1970.

Burch 1982 : Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.

Fujiki 2006 : Fujiki Hideaki, « Benshi as Stars : The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema », *Cinema Journal*, vol. 45, n° 4, 2006, p. 68-84.

Gerow 1994 : Aaron Gerow, « The Benshi's New Face : Defining Cinema in Taish Japan », *Iconics*, n° 3, 1994, p. 69-86.

Hase 1994 : Hase Masato, « Ken-etsu no tanjō : Taishōki no keisatsu to katsudō shashin », *Eizōgaku*, n° 53, 1994, p. 128-131.

Ishaghpour 2002 : Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2002.

Kinugasa 1977 : Kinugasa Teinosuke, *Waga eiga no seishun*, Tōkyō, Chūō Kōronsha, 1977.

Komatsu et Musser 1987 : Komatsu Hiroshi et Charles Musser, « Benshi Search », *Wide Angle*, vol. 9, n° 2, 1987, p. 71-89.

Komatsu et Loden 1996 : Komatsu Hiroshi et Frances Loden, « Mastering the Mute Image : The Role of the Benshi in Japanese Cinema », *Iris*, n° 22, 1996, p. 33-52.

Richie 1980 : Donald Richie, *Ozu*, Genève, Lettre du Blanc, 1980.

Richie 2005 : Donald Richie, *Le cinéma japonais*, Paris, Rocher, 2005.

Satō *et al.* 2001 : Satō Tado, Larry Greenberg, *et al.*, *The Benshi : Japanese Silent Film Narrators*, Tôkyô, Urban Connections, 2001.

Takeda 1925 : Takeda Akira, *Eiga juniko*, Tôkyô, Shirôtosha, 1925.

Yoshida 1978 : Yoshida Chieo, *Mô hitotsu no eiga shi : katsuben no jidai*, Tôkyô, Jiji Tsûshinsha, 1978.

Yoshida 2004 : Yoshida Kijû, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Arles, Actes Sud, 2004.

ABSTRACT

On a Few Possible Avatars of Japanese Cinema's *katsuben* in the 1930s

Jean-Michel Durafour

Japanese silent cinema screenings were dominated by a singular figure, the *katsuben* or *benshi*, terms that designated both an individual and a narrative and deictic function associated with “film commentary.” This article examines these points in detail, returning to questions around the *katsuben*’s complex role in the hybridization of Japanese modes of representation and Western influences. The most contradicting of these questions consists in asking whether the *katsuben* did not, given their evident place in an artistic tradition characterized by anti-illusionism, rather hinder the development of a film idiom by subordinating the image to the word, and whether, in a “reassuring” sense, they were not able to encourage inventions, whether at the formal or narrative level, that led to a better mastery of properly cinematic resources. The present article participates in this debate by suggesting a different possibility. Is it not possible, and if so under what conditions, that the role of the *katsuben* was so crucial that, despite their disappearance as a *figure* with the arrival of talking cinema, several aspects of their *function* were transformed in the films in a more idiosyncratically audiovisual manner?